Escola de Música do Conservatório Nacional

Análise e Técnicas de Composição (1.º ano)

Prova final do 3.º período (Prova Global)

1 Complete o seguinte trecho escrito a três vozes, utilizando uma *técnica de paráfrase*[1].

[...] - - ctus, San - - - - -
ctus, San - *** San - - -
[...]-ctus, San - - - - - - - .

6
- *** Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
- - - ctus. Do - mi - nus De-us Sa - ba - oth.
- - ctus, Do - ***

2 Tendo por base a partitura em anexo designada por [A] (ver na página 7 e ss.), responda a cada uma das seguintes questões:

1. Realize uma análise formal sucinta desta obra, indicando as cinco principais secções em que a mesma pode ser dividida[2].

2. Tendo por base a taxonomia proposta no texto de apoio intitulado *Música Vocal no Século XVI*, como classifica[3] a secção que vai do início desta obra até à segunda metade do seu compasso dezanove? Justifique a sua resposta.

[1] Não se esqueça de completar também o texto em falta, o qual se encontra assinalado com "***".
[2] Para cada uma destas secções deverá indicar o compasso de início e fim, bem como o tipo de textura utilizada (*polifonia* ou *homofonia*).
[3] As possibilidades são: *secção dupla*, *contraponto duplo* ou *secção composta*.

3. Olhando para o tipo de notação utilizado, qual a figura que nesta transcrição corresponde à *unidade básica de pulsação*? Justifique a sua resposta.
4. Qual o compositor provável desta obra?

3 Para cada uma das seguintes questões, indique a resposta correcta entre as quatro alternativas de resposta apresentadas, tendo por base a matéria estudada nas aulas.

1. Na escrita polifónica do século XVI, a harmonia emprega **exclusivamente**:
   (a) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão.
   (b) Acordes diminutos, perfeitos maiores e menores exclusivamente na 2.ª inversão.
   (c) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão, assim como o acorde diminuto exclusivamente na 1.ª inversão.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.
2. **São proibidas** as sucessões dos seguintes intervalos harmónicos num mesmo par de vozes:
   (a) De três terceiras consecutivas.
   (b) De duas quintas consecutivas.
   (c) De três sextas consecutivas.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.
3. Qual das seguintes propostas de encadeamento de intervalos harmónicos entre o mesmo par de vozes, numa realização a duas vozes, **é correcto**:
   (a) Atingimento de uma quinta perfeita por movimento directo em que a voz mais aguda se movimenta por grau conjunto.
   (b) Atingimento de uma oitava perfeita por movimento directo em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.
   (c) Atingimento de uma quinta diminuta por movimento directo em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.
4. As restrições existentes em Palestrina (*ca.* 1525/6 - †1594), na realização de linhas melódicas, limitam os intervalos que podem ser utilizados. Desta forma, indique qual das seguintes alíneas **contém** exclusivamente intervalos melódicos permitidos:
   (a) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.
   (b) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta aumentada; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.
   (c) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta diminuta; sexta maior; e oitava perfeita.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

5. Qual das seguintes afirmações **é verdadeira**:

   (a) Todos os intervalos melódicos maiores do que a terceira maior deverão por regra ser compensados.

   (b) A tessitura utilizada em cada uma das vozes[4], não poderá, em circunstância alguma, ultrapassar o intervalo de oitava perfeita.

   (c) Numa mesma linha melódica são permitidas repetições sucessivas do mesmo desenho melódico em graus sucessivos da escala[5].

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

6. Tradicionalmente o contraponto se divide em cinco espécies. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações **não corresponde** à verdade:

   (a) A segunda espécie, a duas vozes, é constituída por duas mínimas por cada semibreve do *cantus firmus*.

   (b) O primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá começar por uma pausa de mínima, terminando no último compasso com uma semibreve.

   (c) A mínima do primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá subentender um acorde na primeira inversão.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

7. Normalmente, inicia-se o estudo do contraponto pela primeira espécie a duas vozes. Indique, pois, qual das seguintes afirmações **é falsa**:

   (a) A primeira espécie é constituída por um *cantus firmus* e por uma outra parte escrita em valores de igual duração.

   (b) Nesta espécie, o primeiro compasso deverá começar por um uníssono, quinta ou oitava, subentendendo o acorde da final do modo no estado fundamental.

   (c) Não se pode repetir uma mesma nota a não ser em oitavas diferentes.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

8. Na segunda e terceira espécies a duas vozes, há que tomar certas precauções quando o *cantus firmus* se encontra na voz superior. Assim sendo, indique qual das seguintes afirmações **é falsa**:

   (a) Numa segunda espécie, a sucessão de intervalos harmónicos de terceira e sexta, num mesmo compasso, subentende um acorde na segunda inversão.

   (b) Por regra, não é possível definir, neste caso, mais do que um acorde por compasso.

   (c) Numa terceira espécie é também necessário ter alguns cuidados para evitar que se possa subentender um acorde na segunda inversão quando o *cantus firmus* se encontra na voz superior.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

9. Na divisão tradicional do contraponto em espécies, a terceira espécie é constituída por quatro semínimas por cada semibreve do *cantus firmus*. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações **é verdadeira**:

   (a) O primeiro compasso inicia-se com uma pausa de semínima seguida de três figuras de igual valor (semínimas), das quais a primeira tem de obrigatoriamente realizar o acorde sobre a final do modo no estado fundamental.

   (b) A primeira semínima do compasso tem de ser uma consonância. As restantes poderão ser consonâncias [c] ou dissonâncias [d], podendo realizar qualquer uma das seguintes formas: |cdcd|, |cddc|, |cddd|, ou |ccdc|.

   (c) As dissonâncias só podem ser realizadas sobre a forma de nota de passagem simples ou de ornato simples.

[4] Ou seja, o âmbito ou a extensão melódica usada em cada uma das vozes.
[5] Ou seja, é admitido o uso de marchas melódicas

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

10. A quarta espécie, na divisão tradicional do contraponto, é normalmente a mais problemática derivado às limitações técnicas inerentes a esta. Indique, pois, qual das seguintes afirmações **é verdadeira**:

    (a) Esta espécie compõe-se, a duas vozes, de um *cantus firmus* e de uma outra parte em mínimas sincopadas, começando o primeiro compasso com uma pausa de semínima.

    (b) Sobre o tempo forte do compasso recairão exclusivamente dissonâncias, as quais serão resolvidas obrigatoriamente por grau conjunto descendente.

    (c) A resolução da harmonia efectua-se no tempo fraco do compasso, devendo as quintas e as oitavas resultantes ser consideradas primordialmente sobre este.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

11. A quinta espécie consiste na simbiose das quatro espécies anteriores. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações **é falsa**:

    (a) Por regra, não se deve usar o mesmo ritmo por mais do que dois compassos consecutivos.

    (b) Entre o tempo forte e o tempo fraco de um compasso pode-se mudar de uma terceira espécie para uma segunda espécie.

    (c) Existem diversas variantes ornamentais na resolução do retardo na quarta espécie, sendo contudo obrigatória a resolução deste por grau conjunto descendente sobre o tempo fraco seguinte à sua realização.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

12. Actualmente, nas edições de Canto Gregoriano do Vaticano tais como o *Liber Usualis*, são utilizadas algumas especificidades paleográficas distintas da tradição da música ocidental europeia dos séculos XIX e XX. Assim, refira qual das seguintes afirmações **expressa** uma ou mais destas especificidades:

    (a) Utiliza-se uma pauta de quatro linhas na qual se escrevem neumas tais como o *punctum*, o *podatus*, a *clivis*, entre outros.

    (b) Nas claves utilizadas inclui-se a clave do sol na primeira e segunda linhas da pauta.

    (c) É normal utilizarem-se armações de clave com dois ou mais bemóis.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

13. A escrita musical, no canto gregoriano, é uma escrita neumática. Os neumas incluem em si informação interpretativa, podendo ser agrupados segundo características de ordem melódica. Indique, pois, qual das seguintes alíneas **não relaciona** todos os neumas apresentados com as suas características melódicas:

    (a) O *punctum* e a *virga* são neumas simples.

    (b) Os neumas desenvolvidos de carácter ascendente são o *podatus*, o *scandicus* e o *salicus*.

    (c) Os neumas desenvolvidos de carácter descendente são a *clivis*, o *climacus* e o *torculos*.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

14. O canto gregoriano enquadra-se num sistema modal de quatro modos subdivididos cada um deles em duas extensões distintas, i.e., a extensão autêntica e a extensão plagal. **Qual é**, pois, **a distinção** entre estas:

    (a) A diferença entre as extensões autêntica e plagal consiste numa diferença da tessitura[6] teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do *protus* autêntico em Ré é de Ré à oitava deste, enquanto que a tessitura teórica de um *protus* plagal em Ré vai de Lá, quarta abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.

[6] Isto é, âmbito ou extensão melódica utilizada.

(b) A diferença entre as extensões autêntica e plagal consiste numa diferença da tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do *protus* plagal em Ré é de Ré à oitava deste, enquanto que a tessitura teórica de um *protus* autêntico em Ré vai de Lá, quarta abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.

(c) A diferença entre as extensões autêntica e plagal consiste numa diferença da tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do *protus* autêntico em Ré é de Ré à sétima deste, enquanto que a tessitura teórica de um *protus* plagal em Ré vai de Si, terceira abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

15. Os oito modos gregorianos enquadram-se num sistema de três hexacórdios (hexacórdio do bequadro, hexacórdio natural, e hexacórdio do bemol), dando normalmente origem a uma final principal e a duas finais secundárias em cada um destes. No entanto, a inexistência da nota Mi bemol faz com que dois destes modos só estejam definidos numa final secundária para além da final principal. Desta forma, diga qual dos seguintes modos **é aquele a que nos referimos**:

   (a) *Protus* autêntico e *protus* plagal.

   (b) *Deuterus* autêntico e *deuterus* plagal.

   (c) *Tritus* autêntico e *tritus* plagal.

   (d) *Tetradus* autêntico e *tetradus* plagal.

16. Na música do século XVI, a colocação do texto obedece a algumas normas simples. Indique qual dos procedimentos a seguir indicados **está tecnicamente incorrecto**:

   (a) A mudança de sílaba efectua-se normalmente em figuras de duração igual ou superior à mínima, i.e., *½ tactus*.

   (b) Nas palavras esdrúxulas, como por exemplo *Dó-mi-nus*, a sílaba átona (mi), entre a sílaba acentuada e a última sílaba, pode ser colocada numa semínima, quando na sequência mínima pontuada, semínima e mínima, colocamos em cada uma delas cada uma das três sílabas desta.

   (c) Por norma, pode-se mudar de sílaba na figura imediatamente a seguir a uma semínima, sendo a mínima correspondente a *½ tactus*.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

17. No motete *Garrit Gallus / In nova fert / Neuma*, Philippe de Vitry (1291 - †1361) usa uma técnica específica para a construção do tenor designada de *isorritmia*. **Defina**, pois, **o procedimento técnico** em que esta técnica consiste:

   (a) Consiste em utilizar uma melodia, i.e. *talea*, normalmente retirada de um canto gregoriano, à qual vai ser aplicado um ritmo que inclui normalmente pausas, i.e. *color*, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.

   (b) Consiste em utilizar uma melodia, i.e. *color*, normalmente retirada de um canto gregoriano, à qual vai ser aplicado um ritmo que inclui normalmente pausas, i.e. *talea*, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.

   (c) Consiste em utilizar uma melodia, i.e. *color*, normalmente retirada de um canto gregoriano, à qual vai ser aplicado um ritmo que nunca inclui pausas, i.e. *talea*, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

18. Definimos a *técnica de paráfrase* de uma maneira generalizada, aplicando-a à situação real da escrita musical característica do século XVI, momento no qual se chega a um período mais estável da História da Música Ocidental, com características estéticas, estilísticas e técnicas bem definidas. Neste âmbito, uma secção polifónica imitativa **costuma se dividir** em:

(a) Uma única parte, correspondendo a um tipo de escrita essencialmente homorrítmica.

(b) Em duas partes, iniciando-se com uma primeira parte em que um desenho melódico característico é imitado pelas diversas vozes, terminando numa segunda parte em que se realiza uma cadência sobre o grau final de um modo.

(c) Em três partes, iniciando-se com uma primeira parte em que um desenho melódico característico é imitado pelas diversas vozes, seguindo-se uma segunda parte normalmente mais movimentada e de construção mais livre, terminando numa terceira parte em que se realizada uma cadência sobre o grau final de um modo.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

19. As primeiras músicas polifónicas conhecidas, com duas ou mais linhas melódicas tecidas conjuntamente, datam do século IX. Por esta época, os compositores iniciaram um conjunto de experiências, introduzindo uma ou mais linhas melódicas sobre o canto gregoriano como forma de acrescentar uma maior beleza e refinamento. Este estilo musical **ficou conhecido**:

(a) Por *Motet*.

(b) Por *Clausula*.

(c) Por *Organum*.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

20. Os *Motet* dos séculos XIII e XIV, tendo como uma das suas características a politextualidade, **foram construídos** sobre composições de Léonin (*ca.* 1135 - †1201) e de Perótin (*ca.* 1160 - †*ca.* 1238), entre outros, **nomeadamente sobre**:

(a) As secções de *Organum*.

(b) As secções de *Clausula*.

(c) As secções de *Conductus*.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

[A]

O MAGNUM MYSTERIUM

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

O ma-gnum my-ste-ri – um et ad-mi-ra – bi – le sa-cra-men –

O ma – gnum my – ste-ri-um et ad – mi – ra – bi-le sa –

8

tum. O ma – gnum my – ste- ri-um et ad – mi-

-cra – men – tum. O ma – gnum my-ste – ri-um et ad – mi-ra – bi-le sa – cra-men-

O ma – gnum my-ste-ri-um et ad – mi – ra – bi-le sa – cra-men-

O ma-gnum my-ste – ri – um et ad – mi-ra – bi-le sa-cra –

16

-ra – bi-le, et ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men- tum. ut a – ni-ma-li – a vi-de-rent Do-mi-num na –

- tum, et ad-mi-ra-bi-le sa – cra-men – tum. ut a – ni-ma-li – a vi-de-rent Do-mi-num na –

tum, et ad-mi-ra-bi-le sa- cra-men tum, ut a – ni-ma-li – a, ut a – ni-ma-li – a vi-de-rent Do-mi-num na –

-men – tum, et ad-mi-ra-bi-le sa- cra-men tum, ut a – ni-ma-li – a, vi-de-rent Do-mi-num na –

25

-tum, vi-de-rent Do-mi-num na — tum ja – cen — tem in prae-

-tum, vi-de-rent Do-mi-num na — tum ja-cen — tem ja – cen — tem in

tum, vi-de-rent Do-mi-num na — tum ja-cen — tem in prae- se- pi–

-tum, ja – cen – tem in prae- se – pi – o,

32

se – pi – o, ja – cen – tem in prae- se- pi – o.

prae- se- pi – o, ja – cen – tem in prae- se- pi – o.

-o, ja – cen — tem in prae-se – pi – o, in prae- se- pi – o.

ja – cen — tem in prae- se – pi – o, in prae- se — pi – o.

40

O be – a – ta Vir- go, cu – ius vi – sce-ra me — ru – e — runt por-ta-re

O be – a – ta Vir — go, cu – ius vi – sce-ra me- ru – e — runt por-ta-re

O be – a – ta Vir — go, cu – ius vi – sce-ra me- ru – e- runt por-ta-re

O be – a – ta Vir- go, cu – ius vi – sce-ra me — ru – e- runt

49

Do – mi-num Je – sum Chri – stum. Al – le – lu – ia, al- le-lu – ia, al-

Do – mi-num Je – sum Chri – stum. Al – le – lu – ia, al- le – lu – ia, al-

Do — mi – num Je — sum Chri – stum. Al – le – lu – ia, al – le-lu – ia, al-

Je – sum Chri – stum. Al-

58

-le – lu – ia, al- le – lu – ia, al – le – lu- ia, al – le-lu — ia,

-le – lu – ia, al – le-lu – ia, al – le – lu – ia, al – le – lu – ia, al- le – lu — ia, al –

-le – lu – ia, al-le- lu – ia, al – le-lu – ia, al – le – lu – ia, al – le-lu — ia, al-le-

-le – lu – ia, al – le-lu – ia, al – le-lu – ia, al – le – lu – ia, al – le-lu — ia, al-le-

68

al – le- lu – ia.

-le- lu – ia, al – le – lu – ia.

lu- ia, al – le- lu – ia.

lu — ia, al – le- lu – ia.